وزارة المعارف العمومية

مصلحة الآثار المصرية

المتحف المصرى

تأليف

أتيين دريوتون

وتعريب

محمود حمزه الأمين بالمتحف المصرى

تذكاراً

لزيارة حضرة صاحب السمو الأمبراطورى

ولى عهد إيران

٦ مارس سنة ١٩٣٩

مصلحة الآثار المصرية

المتحف المصرى

طبعت ١٥٠ نسخة

على ورق «لافوما»

رقم [illegible]

القاهرة — مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية

سنة ١٩٣٩

وزارة المعارف العمومية

مصلحة الآثار المصرية

المتحف المصرى

تأليف

أتيين دريوتون

تذكاراً

لزيارة حضرة صاحب السمو الأمبراطورى

ولى عهد إيران

٦ مارس سنة ١٩٣٩

المتحف المصرى

لا غرو ان المتحف المصرى بالقاهرة هو أهم المتاحف الخاصة بالآثار المصرية

لقد جمعت إبان القرن الماضى مجموعات أخرى من الآثار المصرية لا تزال فى نمو مضطرد منذ ذلك الوقت ، كمجموعات اللوفر والمتحف البريطانى ومتحف المتروپوليتان ومتاحف ليدن وتورين وبرلين وشيكاجو وفلورنس — أى المجموعات التى ساعدت على نشر محاسن الفن المصرى القديم والافتتان به فى العالم أجمع . إلا ان هذه المجموعات بالرغم من شهرتها لا يمكن ان تضارع مجموعتنا الوطنية العظمى التى تشبه بحراً ليس سواه إلا قطرة منه

وترجع عظمة المتحف المصرى وتفوقه الى الوسائل المؤكدة التى لا تنقطع فى تغذيته بطريقة فذة ، فبينما تعتمد المتاحف الأخرى فى نموها على المشتروات التى تصل الى يدها بطريق شاق كثير التكاليف لا يخلو من الأخطار إذا بالمتحف المصرى ينال باستمرار أحسن القطع التى يعثر عليها الحفارون فى حفائرهم بمصر ، سواء أكانت هذه الحفائر تحت إشراف مصلحة الآثار المصرية ، أم البعثات العلمية الأجنبية . إذ أن العادة قد جرت بأن تقدم هذه البعثات ثمار أبحاثها الى المتحف المصرى فيحجز

منها كل ما يرى فيه فائدة له من الوجهتين الفنيـة أو العلمية ، ويسمح بتصدير ما لا قيمة له لديه . وبهذا الشكل تكونت تلك المجموعة الضخمة التى لـكل قطعة منها قيمة أثرية خاصة لعلمنا التام بمكان وجودها وكيفية العثور عليها

وكان المتحف فى مبدأ تـكوينه متواضعاً . وكان ماريبت باشا أول من قام عام ١٨٥٨ بتكوين النواة الأولى للمجموعة الحالية ، وذلك فى مكاتب مهجورة لاحدى شركات الملاحة على ضفاف النيل ببولاق . وازداد هذا المـكان اتساعاً حتى اصبح عام ١٨٦٣ يعرف بمتحف بولاق . واستمر كذلك حتى عام ١٨٩١ . وفى هذه الحقبة أخذت هذه المجموعة فى النمو سنة بعد أخرى مما أدى الى نقلها الى سراى اسماعيل بالجيزة ، حيث بقيت الى عام ١٩٠٢ . أما المتحف الحالى (أنظر اللوحة الأولى) فقد تم بناؤه فى هذا التـاريخ — وهو من تصميم المهندس المعمارى الفرنسى «مارسيل دورنيون»

وفى أبهاء الطابق الأرضى الشاسعة وساحته الوسطى (أنظر اللوحة الثانية) رتبت الآثار الحجرية المنقوشة بنظام هندسى خاص حسب ترتيب عصورها من مبدأ التاريخ (٣٣٠٠ ق. م.) حتى الفتح العربى

أما قطع الآثاث والأدوات الجنازية والجواهر وكل ما يتعلق بالآثار الدقيقة فقد رتبت فى قاعات الطابق الأعلى حسب أنواعها : فاذا دخل الزائر المتحف ثم اتجه يساراً وجد نفسه امام آثار الدولة القديمة ، وهى

أول حقبة كبيرة من العصر الفرعونى حيث كانت قاعدة الملك مدينـة « منف » (الأسرات ٣ — ٦ ، ٣٠٠٠ — ٢٣٠٠ ق. م.)

ولقد كان هذا العصر الذى جاء بعد ملوك العهد الطينى (الأسرتان الأولى والثانية ، ٣٣٠٠ — ٣٠٠٠ ق. م . (ونرى آثارهما القليلة باحدى قاعات الطابق الأول) عصر نضوج بلغ فيه جمال الفن وقوته الذروة القصوى . ففيه أخذت أشكال الرسم تندمج وتتركز فى أوضاع ملأى بالصلابة ذات طراز قوى دون أن تفقد صلتها فى معظم الحالات بنموذجها الحى ، وهى أوضاع يظهر أن مثلها العليا كانت من القوة والهدوء بحيث أصبحت من فرط ثقتها بنفسها قادرة على التعبير ببساطة قصوى بلغت مرتبة الكمال . تلك هى الظاهرة البسيكولوچية لجميع منتجات هذا العصر وآثاره ، ونقصد به عصر أهرام الجيزة

ويعد تمثال « خفرع » المصنوع من الديوريت (أنظر اللوحة الرابعة) أبدع تحفة أخرجها الفن فى الدولة القديمة ، بل ربما كان أبدع ما أخرجه الفن المصرى القديم عامة . وقد عثر عليه ماريت عام ١٨٥٨ فى معبد أبى الهول فى قاع بئر كان قد ألقى فيها . وتعرف قيمة التمثال الحقيقية من منظره الجانبى كما هو الحال فى التماثيل المصرية بوجه عام ، إذ من هذه الزاوية الجانبية كون الفنان فكرته ثم نفذها . ولا أدل على ما بلغه الفن فى هذا العصر الأول من العظمة والحذق فى التعبير أكثر من هذا التمثال . إذ بالرغم عن ملامح الكبرياء والجبروت المرتسمة فى أسارير وجهه

فقد احتفظ بطابعه الانسانى . كما أنه مع خلوه من الشارات الملكية تظهر على ملامحه سماء الجلال والملك

وترى حوله فى الأبهاء والقاعات المجاورة تماثيل ذلك العصر التى تقاربه فى الروح الفنية ، ومن ذلك : التماثيل الملكية — كمجموعات الشست التى تمثل الملك « منكورع » بين إلهين ، وهى وإن كانت من طراز عادى إلا أنها ليست أقل جودة ، وأخرى تخلد ذكرى رجال البلاط فى العصر القديم بنفس البساطة سالفة الذكر ، كتمثال شيخ البلد المصنوع من الخشب والذى ينطبق اسمه على مظهره الهـادىء الخلاب (أنظر اللوحة الخامسة) ، وتمثال الكاتب المتربع الذى وُجد بصقارة وهو ذو مظهر يدل على استهتار ممزوج بالدهاء والحذر ، وكـذا تمثالا القائد «رع حتب» وزوجه «نفرت» اللذان لا تزال ألوانهمـا الزاهية تبدو كأنها جديدة ، وتمثال «تى» ذى المظهر الحزين ، وتمثالا «رع نفر» وقد ارتدى فى كل منهما نوعاً مختلفاً من الملابس مما جعل التشابه بينهما قليلا . وهناك تمـاثيل أخرى لخدم يقومون على خدمة أسيادهم يرى بينهم الطباخون وصانعو الجعة وحاملو النعال وصانعو الفطائر وكلها تماثيل ترينا مبلغ ما اتخذه فن الدولة القديمة من الحرية فى غمر مظاهر الفن المتواضعة بحقائق الطبيعة

وقد وضعت هذة التماثيل فى إطار بديع من الألواح والنقوش البارزة والأدوات الخاصة بالطقوس الجنازية التى تزين جدران المتحف

مما عثر عليه بمدافن صقارة والجيزة . أما اللوح المرسوم عليه ست أوزات المشهور بلوح « أوز ميدوم » فيرجع عهده الى الأسرة الرابعة ويتضح منه أن فن التصوير فى ذلك العصر — الذى لم يبق من آثاره الا القليل نظراً لأنه صنع على قطع هشة — يتضمن نفس المميزات التى رأيناها فى فن النحت والتى تتكون من طراز يدل على الاتزان ومحاكاة الطبيعية محاكاة تامة

وقد حل محل الملكية المطلقة فى الدولة القديمة منذ حوالى عام ٢٣٠٠ ق. م. فوضى العهد الاقطاعى . وكان الفن فى هذه الفترة خالياً من الالهام والحذق ولم يكن إلا تقليداً أعمى للعصر السالف ، إذ أن الدافع الوحيد الذى أنعش الفن المصرى فى العصر القديم طوال سبعة قرون وأوحى اليه بروح العظمة والوحدة المطلقة كان قد انقطع بانقطاع الموارد الملكية التى كان للحكم المنظم الفضل الأول فى بقائها . ولا نزاع فى أن الفن فى عصر الدولة القديمة كان يستمد الروح التى تدفع به الى الأمام من السلطات العليا كما كان حاله فى عهود جميع الحكومات الملكيه ذات الصبغة الاشتراكية فى الشرق القديم عامة

وقد بلغ الفن المصرى عصراً ذهبياً جديداً ، أو بعبارة أخرى عصر إحياء وتجديد فى عهد الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة (٢١٦٠ — ١٧٨٥ ق. م.) إذ عادت سطوة الملك القديمة إلى البيت الملكى الذى اتخذ طيبة مقراً لحكمه . وقد أخذ فراعنة طيبة الأوائل يعملون على إصلاح البلاد

فى جميع النواحى سواء أكان ذلك سياسياً أم أدبياً أم فنياً . وجعلوا من عظمة دولة منف المندثرة مثلاً أعلى ينسجون على منواله . فكان مثلهم فى ذلك مثل السياسيين من رجال الغرب فى القرون الوسطى الذين كان حلمهم الذهبى ينصرف نحو إحياء الامبراطورية الرومانية . أما فى مصر فكان هذا الاحياء حقيقة واقعة . ففيما يختص بالفن ، حينما أراد الفنانون الملكيون إحياء تقاليد الدولة القديمة عملوا على إيجاد قواعد وقوانين استعاضوا بها عن النقل عن النماذج الحية . وقد توصلوا بذلك إلى ابتكار أشكال رشيقة لكنها جاءت بوجه عام جافة وإن كان صنعها على قواعد علمية صحيحة . ولهذا فان فن العصر الطيبى الأول — أو عصر الدولة الوسطى — هو بتعبير أدق عصر نسخ الأشكال ، ومع ذلك فان الفنان كان يتحرى دائماً الصدق فى النقل والملاحظة حينما يراد منه عمل صورة طبق الأصل . على أن المثل الأعلى فى الجمال قد تغير بمضى الزمن منذ عصر بناة الاهرام ، ويلاحظ أنه نزولا على إرادة ملوك الأسرة الثانية عشرة الذين كانوا بوجه خاص مشرعين ومصلحين قد أكسب الفنان المصرى ملامح الوجوه من تماثيلهم مسحة تنم عن مضاء العزيمة والسيطرة (أنظر اللوحة السابعة) ، مثال ذلك : تماثيل « سنوسرت الثالث » العديدة بالمتحف المصرى ، وبخاصة تمثال « أمنمحيت الثالث » المصنوع من الجرانيت والذى عثر عليه فى مخبأ الكرنك . على أنه قد وجدت تماثيل أخرى بالوجه البحرى يتبين المرء من ملامحها المحافظة على تقاليد الهدوء والابتسام

التى كانت من مميزات تماثيل فن « منف » ، مثال ذلك : تماثيل «سنوسرت الأول» التى عثر عليها باللشت والمعروضة الآن فى وسط إحدى قاعات المتحف

وفى أواخر القرن الثامن عشر قبل الميلاد أتى على مصر حين من الدهر ضعفت فيه سلطة فرعون وذلك حين غزا الهكسوس مصر . وقد انتزع هؤلاء الفاتحون الأسيويون الدلتا من ملوك طيبة وضموها إلى مملكة تشمل سوريا الجنوبية وجعلوا قاعدتها «أواريس» . وكانت هذه الضربة القاضية سبباً فى انقسام ما تبقى من وادى النيل إلى ولايات مستقل بعضها عن بعض إلى حد ما . ثم بدأت حرب الحرية والاستقلال بقيادة أمراء الأسرة السابعة عشرة بطيبة وانتهت عام ١٥٨٠ ق. م. باستيلاء المصريين على «أواريس» بعد قتال عنيف بقيادة «أحمس الأول» مؤسس الأسرة الثامنة عشرة . ومنذ ذلك الوقت بدأ عصر الفتوح فى آسيا لا سيما فى عهد الملك تحتمس الثالث (١٥٠٤ — ١٤٥٠ ق. م.) ، وكان لذلك تأثير عميق على الحضارة المصرية فى جميع مظاهرها

وقد فاض على مصر سيل من جزيات الذهب التى كان يفرضها الفاتحون على القوم المغلوبين ، فكان لذلك شأن كبير فى نمو الثروة المصرية بدرجة لم تعهد من قبل — حتى صار الترف والنعيم من الأمور الميسورة بل الضرورية مما كان له الفضل فى تهذيب الأخلاق وتذوق الجمال فى جميع أشكاله . ويتضح هذا جلياً عند زيارة القاعة الأخيرة بالرواق الغربى

بالمتحف المصرى : فتمثال الملك تحتمس الثالث المصنوع من الشست الأشهب والمعروض قريباً من المدخل يخلد ذكرى ملك ظافر تغلب على أمم أجنبية رمز إليها بتسع أقواس جرت بها يد الحفار على قاعدة التمثال فيما تحت القدمين بخطوط واضحة ، كما يظهره بمظهر شاب عريض الصدر مفتول الساعدين تنم عيناه ومنظر وجهه الجانبى عن صدق العزيمة الممزوجة برقة تكاد تكون نسوية . ونرى نفس الرقة ولو أن شيئاً من السقم قد اعتورها فى تمثال « خنسو » اله طيبة الذى مثل بشكل الملك « توت عنخ أمون » (أنظر اللوحة العاشرة) ، وفى غير ذلك من التماثيل المعروضة فى نفس القاعة

وهذه النظريات الجديدة التى لاحظناها فى صناعة التماثيل أخذت مكاناً ملحوظاً فى الزينات الفرعية والزخارف التى صنعت على شكل أزهار . أما الملابس فلم يعد لها مظهرها البسيط الساذج القديم ، بل رقت فصارت أردية شفافة من القماش ذات ثنيات دقيقة ، وكثيراً ما اكتظت بالحلى والجواهر . وبالاختصار ظهر ذوق جديد بقى فى عصر الامبراطورية الثانية أو الدولة الحديثة كما يسميها المؤرخون وانتهى بانتهائها

وقد نشأ حكم « توت عنخ أمون » وسط هذه الثورة الفنية التى أنتجت ذلك الطراز الجديد غداة أزمة دينية وفنية لم يسبق لها مثيل فى تاريخ مصر فى عهد « أمنحتب الرابع » المعروف بـ « أخناتن »

(١٣٧٠ — ١٣٥٢ ق. م.) . وترى آثار هذا العهد الأخير معروضة بجوار قاعة آثار الأسرة الثامنة عشرة

هذا وقد تنازع «أمنحتپ الرابع» مع كهنة «أمون» بطيبة وهجر عبادة الاله أمون وأبطلها ثم أدخل ديانة جديدة تدور حول فكرة عبادة إله واحد عام هو «قرص الشمس» ، ثم ترك طيبة وأسس على مقربة من «هرموپوليس» عاصمة جديدة تقوم على أنقاضها مدينة تل العمارنة الحالية . ثم هجر أساليب الفن القديم وكلف فنانى قصره خلق طراز جديد يعرف الآن بطراز «العمارنة» . ولم يكن هذ االطراز سوى تكريس رسمى ، بل تقديس ، للأغراض التى حملت الفنانين مدة قرن من الزمان على إعادة نضارة الشباب إلى زخارف المنازل وكل ما هو خاص بالترف مما تتطلبه حياة المدن . فكان محط أنظارهم التجديد والبحث عن كل ما هو جديد وجميل . وقد جمع «أخناتن» نخبة من الفنانين ليؤلف منهم مدرسة بتل العمارنة على مثال المدارس القديمة . وقد تم له ذلك وخلقت تلك المدرسة ، تحت تأثير من وحى البلاط ، فناً مماثلا للفن المصرى القديم فى جميع الآثار التى أنتجتها . وما زال بعض تلك الآثار قائماً بجوار المعابد يشهد بتلك التقاليد . وقد أمر الملك كبار أساتذة الفن بايجاد فنون جديدة فى موضوعها وصفاتها . ومن آثار هذه المدرسة ما نراه بالمتحف المصرى من القناعات المصنوعة من الجص ومن تجارب المثالين ورسومهم . وفنانو هذه المدرسة قلدوا فنانى الدولة القديمة فعادوا إلى النقل من

الطبيعة وإظهار الأشياء مطابقة لحقائقها . غير أن إنتاج هذه المدرسة كان كثير الاختلاف عن إنتاج أساتذة الفن المنفى القديم ، حيث تأثر فنانوها أولاً بالتكوين الطبيعى للملك ، وهو ، وإن كان غريباً ، تتمثل فيه مظاهر المرض ، إلا أنه صار المثل الأعلى لجمال الفن فى هذا العهد رغم ذلك الرأس المستطيل والعنق النحيف والبطن المنتفخ . وقد كان الفنانون يهتمون بالبحث عن رقة الشكل حسبما يوحيه تقديرهم لفكرة الكمال فى ذلك العصر

هذا وإن كان فن « العمارنة » قد أنتج فى صناعة التماثيل قطعاً فريدة تمتاز بما فيها من الدقة فى النقل ومن الجاذبية فى الشكل (أنظر اللوحة التاسعة) كما يظهر ذلك من رأس أخناتن التى أهداها الى المتحف المصرى المغفور له الملك فؤاد الأول ، أو فى رأس « نفرتيتى » المصنوعة من الحجر الرملى التى عثر عليها حديثاً بتل العمارنة ، فان هذا الفن قد وصل إلى نتائج مستغربة فى صناعة النقوش البارزة والآثار الضخمة على وجه خاص (أنظر اللوحة الثامنة) ، فتماثيل الحجر الرملى الهائلة التى وجدت بالكرنك إن هى إلا أعظم مثال لمميزات هذا الفن المختلق الذى عضدته الارادة الملكية ثم تلاشى بعد زوالها

وفى الواقع فانه بعد وفاة «أخناتن» بقليل رجع ثانى خلفائه « توت عنخ أمون » الذى جاء بعد « سمنخ كارع » إلى طيبة حيث أعاد عبادة أمون وسلطانه بالرغم من أنه نشأ فى تل العمارنة على عبادة قرص الشمس .

وبعونه سار الفن فى طرقه التقليدية مبتدئاً من النقطة التى كان قد وقف عندها ، غير انه أصبح فى الواقع أكثر مرونة وخصب بما دخل عليه من التجارب الجديدة . ويرى أثر فن العمارنة الذى أصبح صافياً ثابت الدعائم فى الأعمال الفنية فى العصر الذى يليه وهو عهد الأسرة التاسعة عشرة (١٣٢٠ — ١٢٠٠ ق . م .) ، ويلاحظ ذلك فى الآثار الجنازية الرائعة التى خلفها الملك توت عنخ أمون

وقد عرف العالم أجمع تاريخ استكشاف هذا الكنز الذى لا نظير له فى تنوع قطعه الثمينة ، فبينما كان كارتر العالم الأثرى يبحث عن الآثار ويحفر خنادق متوازية فى قاع وادى الملوك بجبانة طيبة اذا به يقع فى ١٩٢٢/١١/٤ على أول درج يؤدى إلى ذلك المخبأ الذى أسدل عليه النسيان ذيوله مدة ثلاثة الآف عام

وقد استعرنا كلمة مخبأ فى هذا المقام لأن الآثاث الفخم الذى يشغل الآن ربع الطابق الأول من المتحف المصرى صنع خصيصاً لتأثيث مقبرة منحوتة فى الصخر تمثل قصراً تحت الأرض . ومثل هذه المقابر بوادى الملوك كانت تمتد أحياناً إلى مئات الأمتار فى داخل الصخر بما فى ذلك أبهاؤها وحجراتها وقاعاتها ذات الأعمدة ومخازنها . ومن المحتمل أن الملك « حرمحب » اغتصب مقبرة « توت عنخ أمون » لكنه لم يرغب فى الاستيلاء على ثروته الجنازية بل أمر بالاحتياط فى نقلها وتكديسها فى أربع حجرات نحتت على عجل فى قاع الوادى ، ثم بنى المدخل وأهيلت

الأتربة على الدرج ثم تنوسيت فبقى الكنز فى مأمن من عبث أى إنسان .
وقد عرض جميع ما وجد فى هذا الكنز بالقسمين الشمالى والشرقى من الطابق الأول بالمتحف المصرى . والدرج الذى يقع بجوار آثار العمارنة يصعد بالزائر الى القسم الذى عرضت فيه المقاصير الأربعة المصنوعة من الخشب المذهب . وهذه المقاصير كانت جميعها متداخلة بعضها فى بعض وقاية للتوفى من الشرور بتأثير ما يحيط به من الذهب وما نقش عليها من الصور . وكان بداخل المقصورة الرابعة تابوت جميل من الحجر الرملى الأصفر المتبلور نقشت على زواياه الأربعة آلهة مجنحة ، وقد ترك فى المقبرة بوادى الملوك حيث لا يزال « توت عنخ أمون » راقدا رقدته الأبدية داخل التابوت الأول الآدمى الشكل المصنوع من الخشب المذهب . أما التابوتان الآخران اللذان كانا بداخله فقد عرضا فى قاعة جواهر « توت عنخ أمون » : أولهما التابوت المطعم بعجينة الزجاج ويمثل الملك فى شكل « أزريس » اله الموتى كما جاء فى الطقوس المنقوشة عليه ، وثانيهما مصنوع على نفس الطراز السالف ذكره — إلا أنه من الذهب الخالص — ويبلغ وزنه ١١٠ من الكيلوجرامات . وقد بلغت صياغته حداً كبيراً من الروعة والجمال . وكان رأس المومياء مغطى بقناع رائع من الذهب معروض الآن فى وسط القاعة (اللوحة الحاديه عشرة) ، بلغ حداً كبيراً من صدق التعبير ورشاقة التقاطيع حتى صار صورة ناطقة حزينة لهذا الملك الشاب الذى هصرت المنية عود شبابه الناضر وهو فى

سن تناهز الثانية عشرة عاماً كما اتضح ذلك من فحص موميائه بالأشعة

وفى نهاية صف المقاصير يرى الزائر ناووساً من الخشب من نفس هذا الطراز، وجد فى حجرة مجاورة، ويعلوه إفريز من الأصلال. ومما هو جدير بالذكر أن هذا الناووس يمتاز عن أمثاله بأن الآلهة الرمزية التى تحميه ليست محفورة عند الزوايا كما هو المعتاد، ولكنها صنعت كتماثيل منفصلة أمام الأربعة جوانب التى تحميها بأذرعها الممتدة، وهى من أروع التماثيل المعروفة وتعد تحفة فنية فذة. وكان الصندوق المجاور المصنوع من المرمر موضوعاً داخل هذا الناووس. وهو مقسم من الداخل الى أربعة أقسام وجد فى كل منها تابوت دقيق الحجم مطعم بعجينة الزجاج وبأحجار نصف كريمة. وبداخل التوابيت وجدت أحشاء الملك المحنطة فى لفائف من الكتان.

أما قاعة الجواهر الخاصة بتوت عنخ أمون فانها تضم أروع مجموعة من الجواهر يمكن أن يقع عليها النظر. وأن قطعة واحدة منها تضمن لأى متحف فى العالم المجد والفخار إذا عرضت فيه. وقد جمعنا فى هذه القاعة كل القطع التى وجدت حول الموميا الملكية وما وجد منها أيضاً داخل صناديق الأثاث الجنازى. وهى تشمل حليات للصدر من الذهب — رصعت بعجينة الزجاج أو بأحجار نصف كريمة، كما تضم أساور وخواتم وخناجر وكذا التاج الملكى الذى كان يحلل جبهة الملك فى تابوته وهو يتكون من شريط ضيق من الذهب يحليه من الأمام ثعبان ورأس عقاب

(وهما إلهتان تحميان تيجان الملك) ، وقد رصع الشريط بالعقيق واللازورد والملاخيت والعقيق النفرابى

أما مومياء توت عنخ أمون فقد كان يزين صدرها خمس حليات علقت الى العنق ، ويحلى يدها اليسرى سواران من الذهب ، بينا انتثرت بضعة أساور على الأذرع بلغ عددها ثلاثة عشر . وأن المرء ليقع فى حيرة لا يدرى أيهما يفضل : أيعجب بكمال الصناعة المتجلية فى هذه التحف ، هذا الكمال الذى لم ولن يمكن التفوق عليه ، أم بدقة الذوق المرهف الذى استطاع أن يجمع بين مواد وألوان متعددة كهذه مع ملاحظة جمال الانسجام وحسن التناسق . والواقع ان إمتلاء هذه الزخارف قد وصل الى الحد الأقصى فى التجميل والتنميق ، أى الى الحد النهائى الذى يخط ما يزيد عنه الى درجة الاغراق والاضطراب

أما باقى أثاث توت عنخ أمون الجنازى فهو موضوع داخل خزانات تملأ رواقين طويلين يتقاطعان فى زاوية قائمة . وهنا يستطيع الزائر أن يعجب بمجموعة القفازات التى حليت بنقوش صنعت على شكل ريش الطيور ، وبأردية موشاة أتلفها مرور الزمن . ومما يسترعى النظر ثلاثة أسرة كبيرة من الخشب المذهب صنعت جوانبها على هيئة حيوانات رمزية لكى تطرد الأرواح الشريرة أثناء النوم ، تليها مجموعة من الصناديق والمقاعد من مختلف الأحجام مما جرت العادة بوجوده فى أثاث قصر مصرى فى ذلك العصر

أما مجموعة الكراسى والمقاعد فان أهمها دون شك ذلك العرش الرائع المصنوع من الخشب المذهب الذى رصع بعجينة الزجاج (أنظر اللوحة الرابعة عشرة) ، والذى مثل على ظهره الملك جالساً فى بلاطه بتل العمارنة — بينا تقترب منه زوجته الشابة «عنخس نپا أتن» وهى تلمس كتفه فى رقة ووداعة . أما مجموعة الصناديق فان أهمها صندوق بديع حليت جوانبه وغطاؤه بمناظر ملونة تمثل الملك فى معركة ضد الأسيويين والزنوج ، كما يمثل بعضها مناظر صيد الأسود والغزلان فى الصحراء — وقد صنعت هذه المناظر بدقة ومهارة على خشب مغطى بطبقة رقيقة من الجص بشكل بديع ، بحيث شابهت الرسوم الدقيقة المصغرة الفارسية

وهذه المجموعة الفخمة من الأثاث الجنازى تكملها مجموعة القطع البديعة المصنوعة من المرمر (أنظر اللوحة الثانية عشرة) وأجمل قطعة فيها إناء للأزهار على شكل قاعدة جوف القسم الأعلى منها على هيئة حوض يتوسطه قارب ذو تاووس . وتدير دفة القارب امرأة من الأقزام بينما تجلس أمام التاووس غادة تمسك فى يدها زهرة من اللوتس (أنظر اللوحة الثالثة عشرة) . وتلى ذلك مجموعة من التماثيل الصغيرة صنعت من الخشب المذهب ، وهى تمثل بعض الآلهة والحيوانات المقدسة ، كما يمثل بعضها الملك توت عنخ أمون نفسه

وهناك مجموعة من السفن التى استعملت فى الاحتفالات الخاصة بطقوس الجنازة ، كما يوجد صندوق أعد للحمل على الأكتاف وضعت فيه

الزيوت المقدسة ، يعلوه تمثال أسود لابن آوى يمثل الاله أنوبيس وقد جلس ماداً فمه ، بينا استقامت أذناه وتدلى ذنبه إلى أسفل . وبين الأشياء العديدة التى استعملت فى الحياة اليومية والتى لا يمكن الاحاطة بها جميعاً عدد من التحف يضطر المرء اضطراراً إلى الوقوف عنده ، لأنه يجتذب النظر بما يضمه بين طياته من أريج الحياة ، مثال ذلك : مجموعة العصى والأسلحة وأدوات اللعب وخاصة مروحة من ريش النعام وصلت إلينا سليمة بدرجة تجعلنا نحمد الحظ الحسن الذى أوصلها إلينا فى تلك الحالة ، فأضافت مجداً جديداً إلى عالم الآثار وتاريخ الفن .

* * *

وعندما نخرج من عالم الافتتان والسحر الذى أغرقتنا فيه عظمة كنوز أرق ملك حكم فى أغنى أسرة من أسرات التاريخ المصرى ، يكون من المناسب جداً لكى نحيط بأطراف الموضوع أن نرجع خطوة الى الوراء لنجول جولة قصيرة فى باقى أبهاء المتحف

فان جولة سريعة بين أثاث الملكة « حتب حرس » والدة الملك « خوفو » (حوالى سنة ٢٧٠٠ ق . م .) ، ذلك الآثاث الذى يتميز ببساطته واكتمال أشكاله ، تمكننا من تقدير مدى التطور الذى مر به الذوق المصرى خلال ثلاثة عشر قرناً — ابتداء من كرسى العرش الذى صنع فى عصر الأهرام حتى العرش اللامع البراق الذى صنعه توت عنخ أمون لنفسه (أنظر اللوحة السادسة)

أما قطع الفن التى جمعت فى القاعة المجـاورة ، التى تعرف بقاعة المجوهرات ، فانها ترينا آثار هذا النشوء والتقدم . ومما يسترعى النظر فيها على الأخص كئوز أميرات الأسرة الثانية عشرة (القرن التاسع عشر قبل الميلاد) ، التى كشفت على مقربة من أهرام دهشور . وبالرغم من أن بعض حليات الصدر وكذا التاج المصنوع من الأزهار خضع فى صناعته لتقاليد الدولة القديمة القاسية ، فان بعض القطع الأخرى كالتاج المفتوح الذى صنع على شكل إكليل مكون من شبك دقيق من الذهب زين بزهيرات صغيرة ، خرج على التقاليد بحيث يرينا نواة الذوق الجديد الذى قلب فن الأسرة الثامنة عشرة ، وبلغ أوج مجده وازدهاره فى منتجات عصر توت عنخ أمون

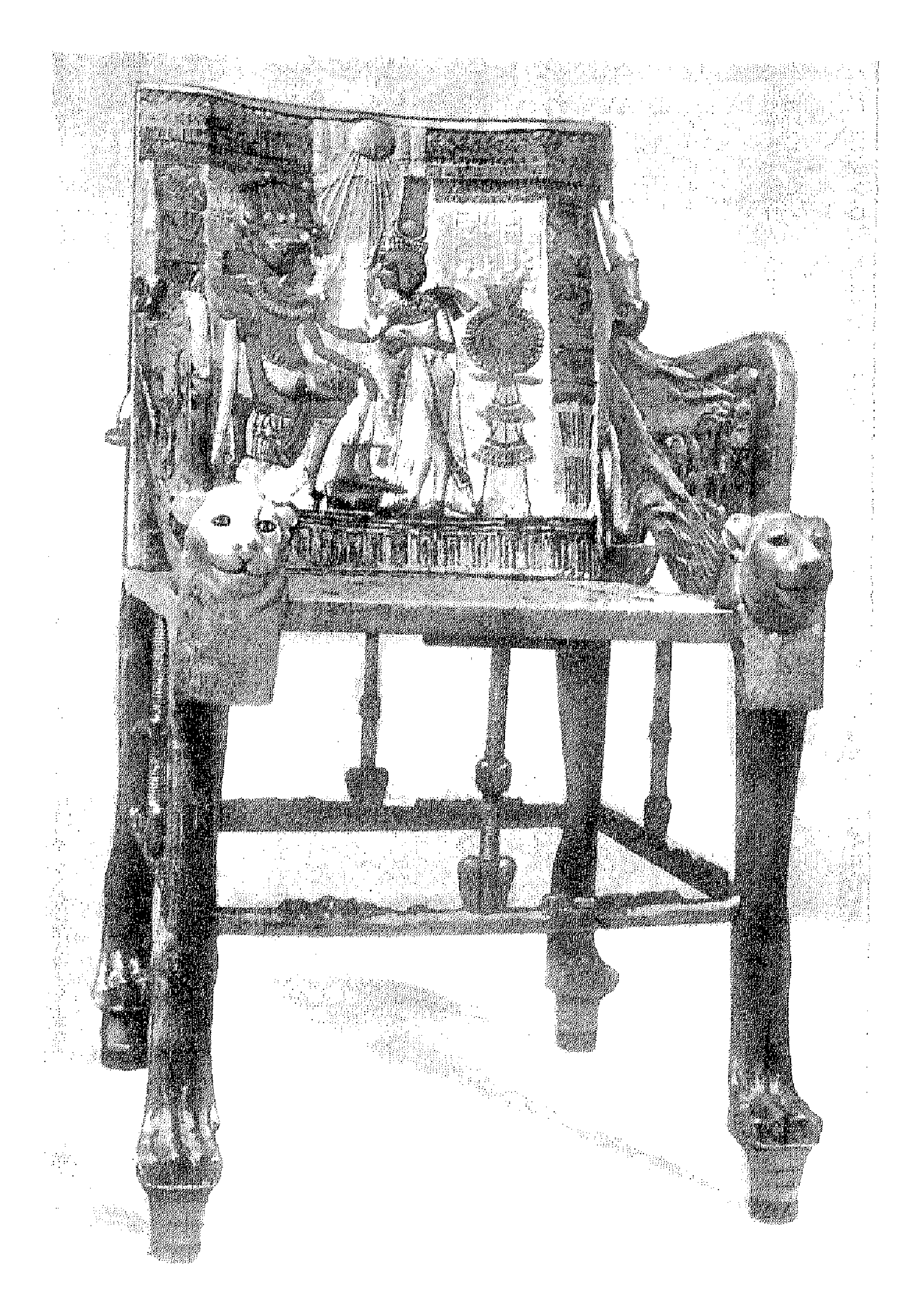
* * *

وإذا كان هناك متسع من الوقت فانه يمكن استئناف باقى الجولة فى أبهاء الطابق السفلى ، حيث توجد قطع فنية عديدة أنتجها الفن الفرعونى فى كافة عصوره يمكن المرء ان يستشف من خلالها كيف أن الفن الطيبى بعد عصر توت عنخ أمون قد احتفظ بأسلوبه حتى بلغ مرتبة الاشباع ، ثم كيف أن استئناف التوحيد السياسى لعواصم الشمال (حوالى القرن الثامن قبل الميلاد) قد كان له أثره من حيث العودة الى النظريات القديمة الخاصة بمدينـة منف ، ثم أخيراً كيف أن مصر التى أصبحت

هيلانية — بعد فتح الاسكندر الأكبر — قد أخذت تهجر فنها القديم الفرعونى

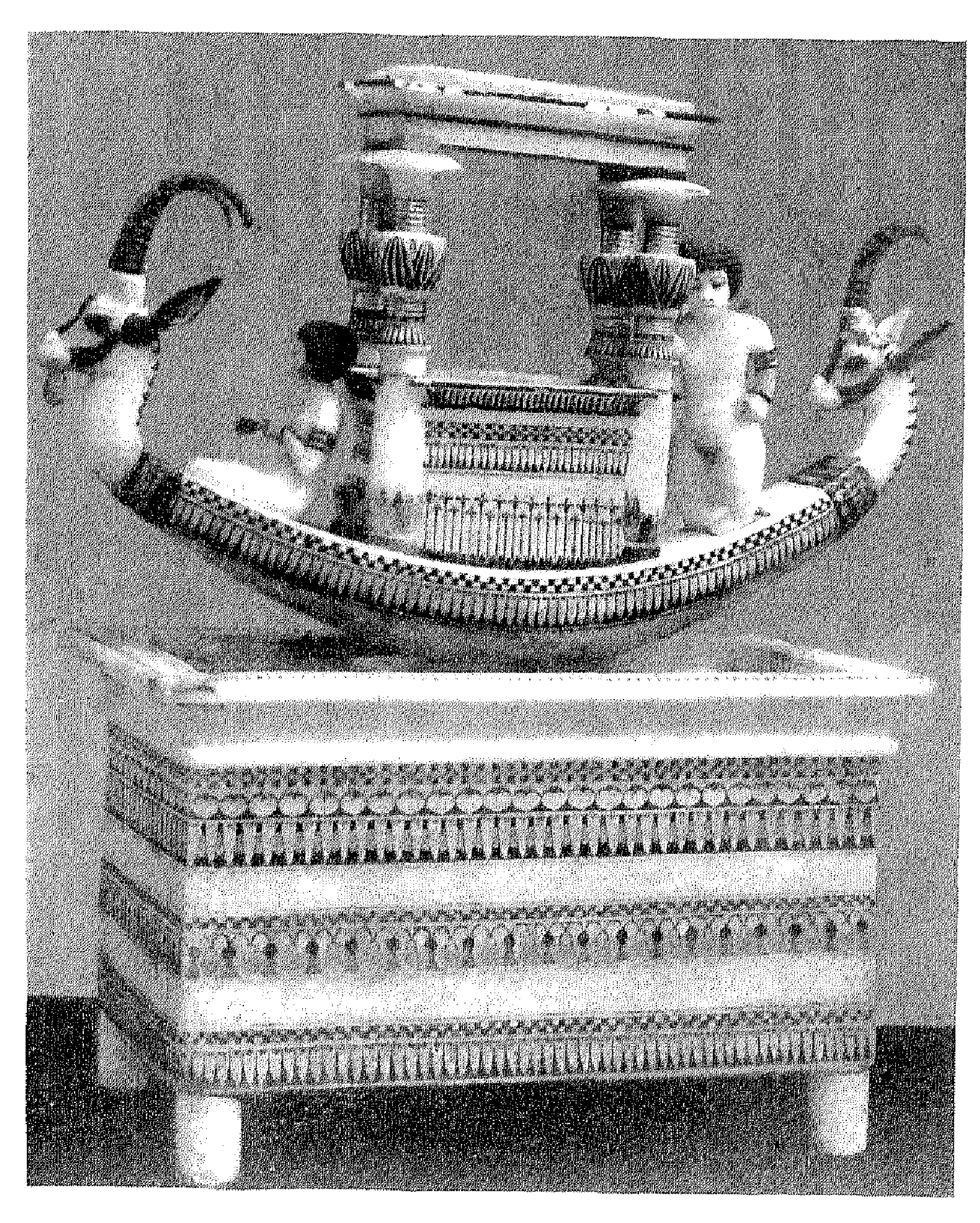
وللتوصل الى حسن فهم هذا التاريخ الشيق وتصوره على الوجه الأكمل يجب على العلمـاء والمعجبين أن يولوا وجوههم شطر المتحف المصرى ، ليروا بأعينهم أجمل التحف وأروعها من جميع العصور ، تلك التحف الفذة التى جمعتها ونظمتها جهود متواصلة من أعمال وأبحاث دامت طوال ثمانين عاماً

اللوحات



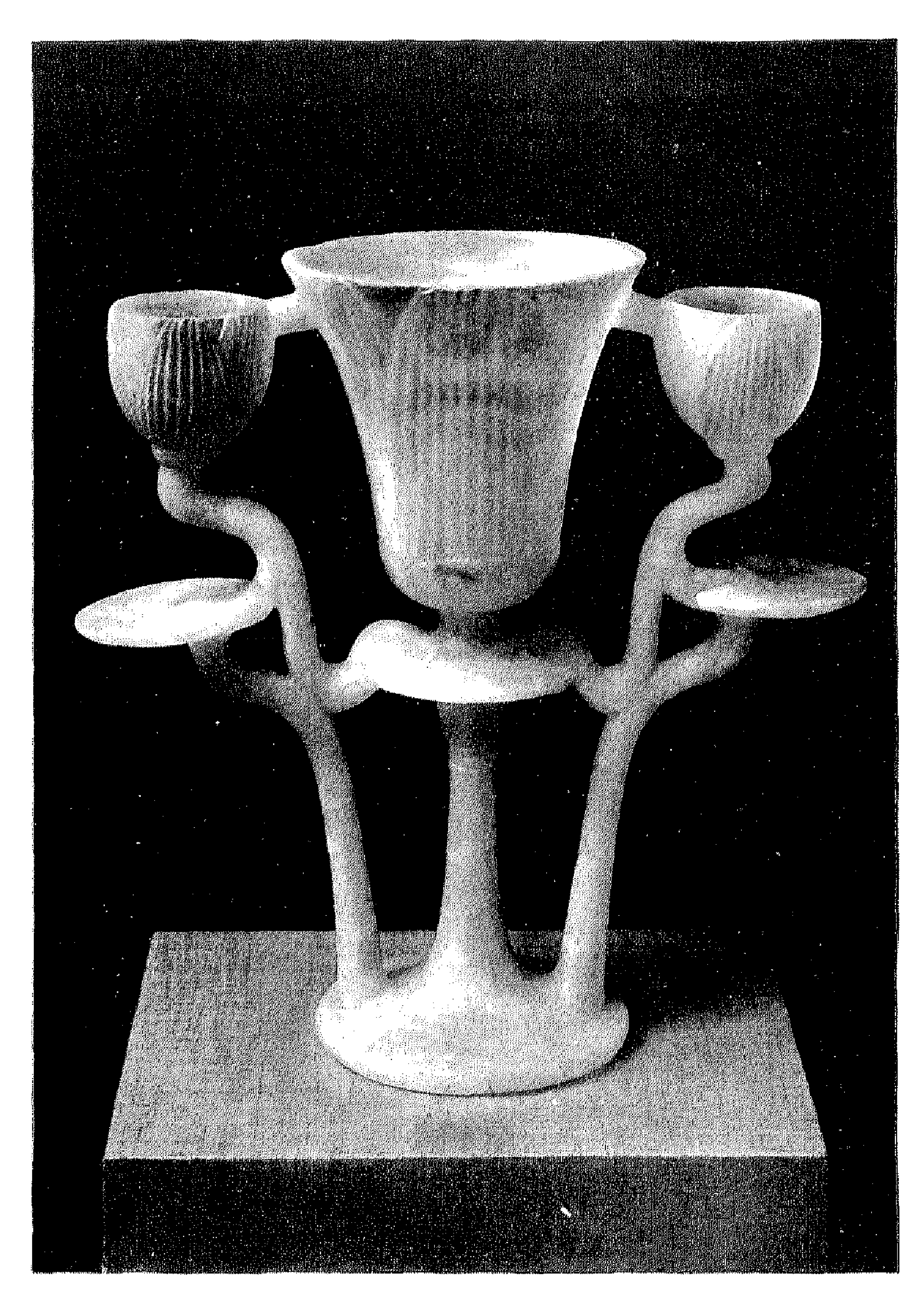
Fauteuil en bois doré incrusté de pâtes de verre (tombeau de Toutânkhamon).

عرش من الخشب المذهب مرصع بعجينة الزجاج . مقبرة توت عنخ أمون



Vase à fleurs, albâtre (tombeau de Toutânkhamon).

اناء للأزهار من المرمر . مقبرة توت عنخ أمون



Lampe, albâtre (tombeau de Toutânkhamon).
مصباح من المرمر . مقبرة توت عنخ أمون



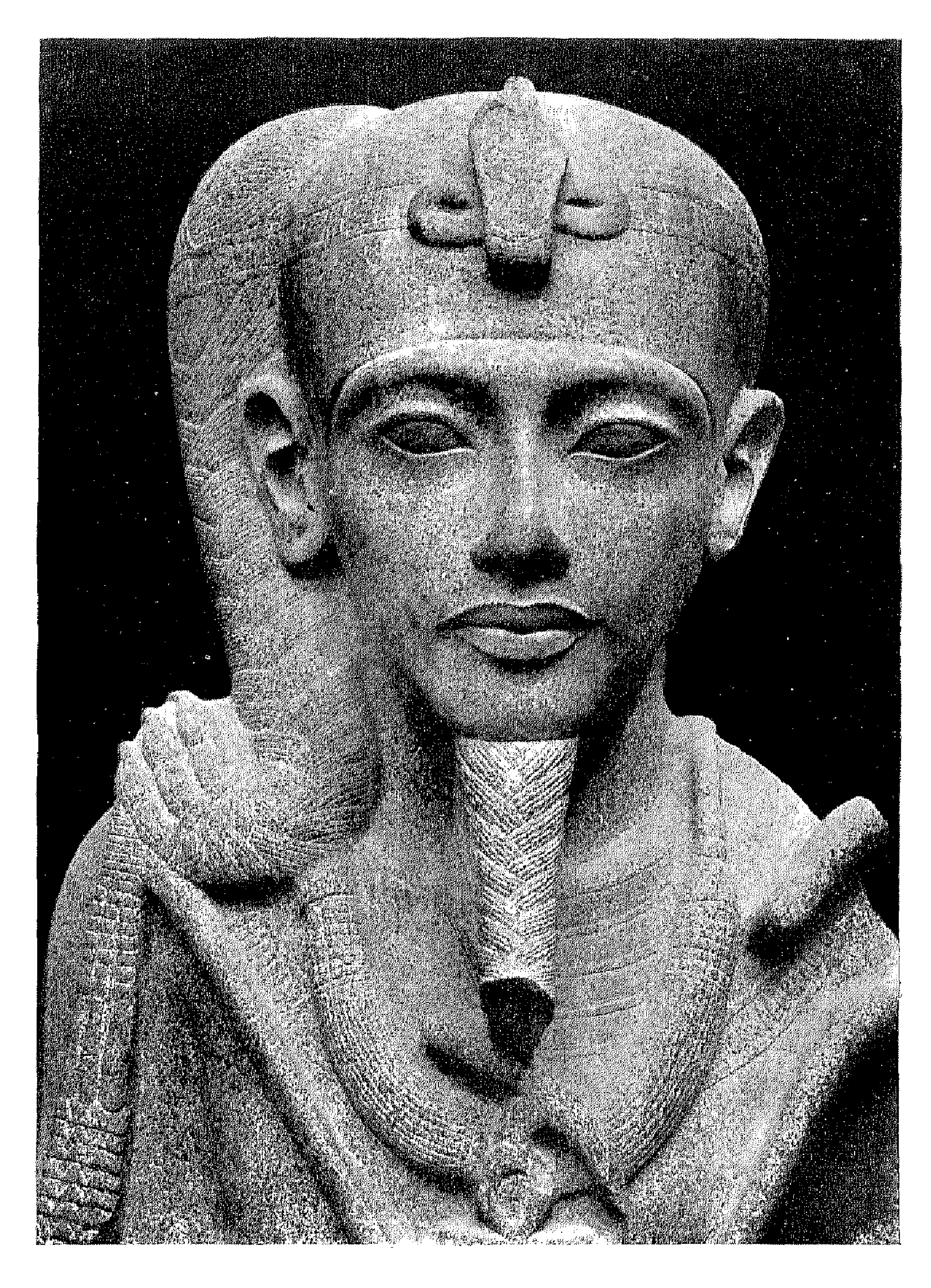
Masque en or de Toutânkhamon.

قناع من الذهب للملك توت عنخ أمون




La déesse Mout, calcaire (Karnak, XVIIIe dynastie).

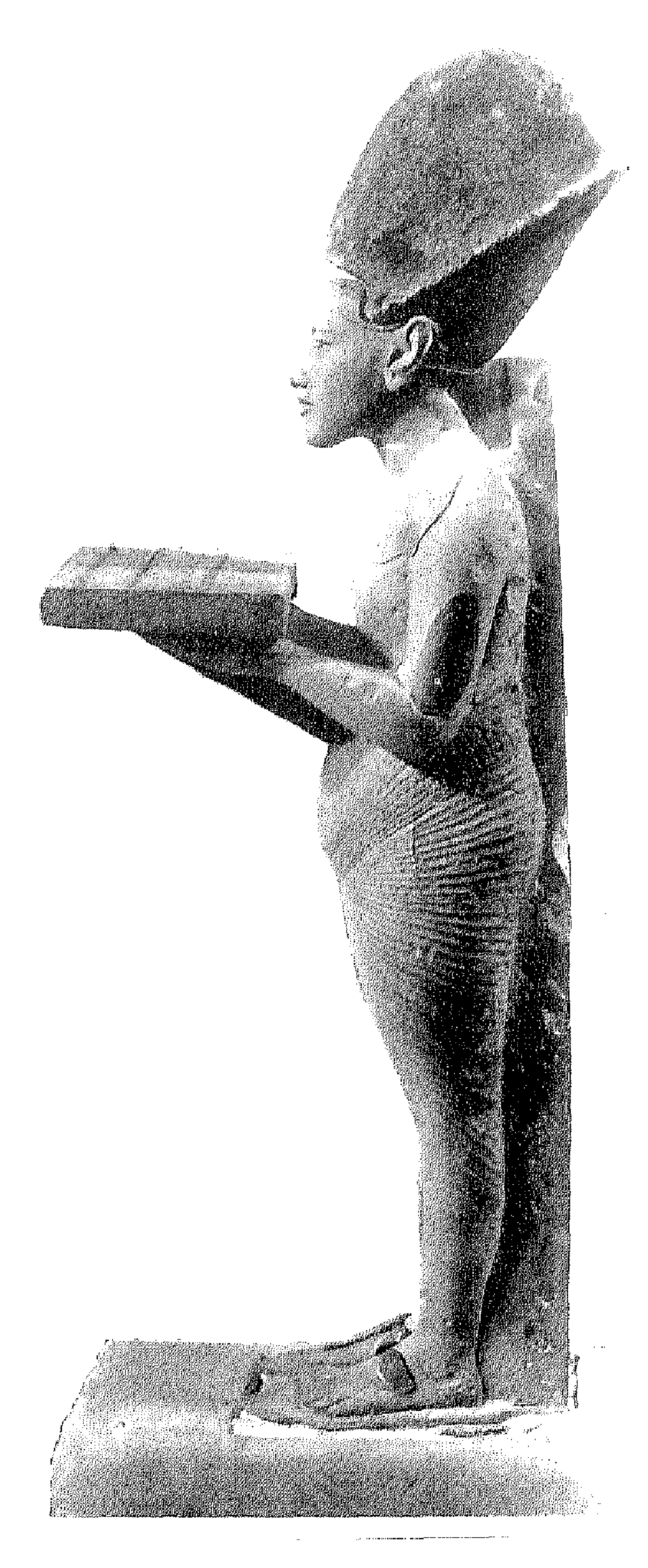
الالهة « موت » من الحجر الجيرى — الكرنك — الأسرة الثامنة عشرة



Statue du dieu Khonsou sous les traits de Toutânkhamon, granit violacé
(Karnak, XVIIIe dynastie).

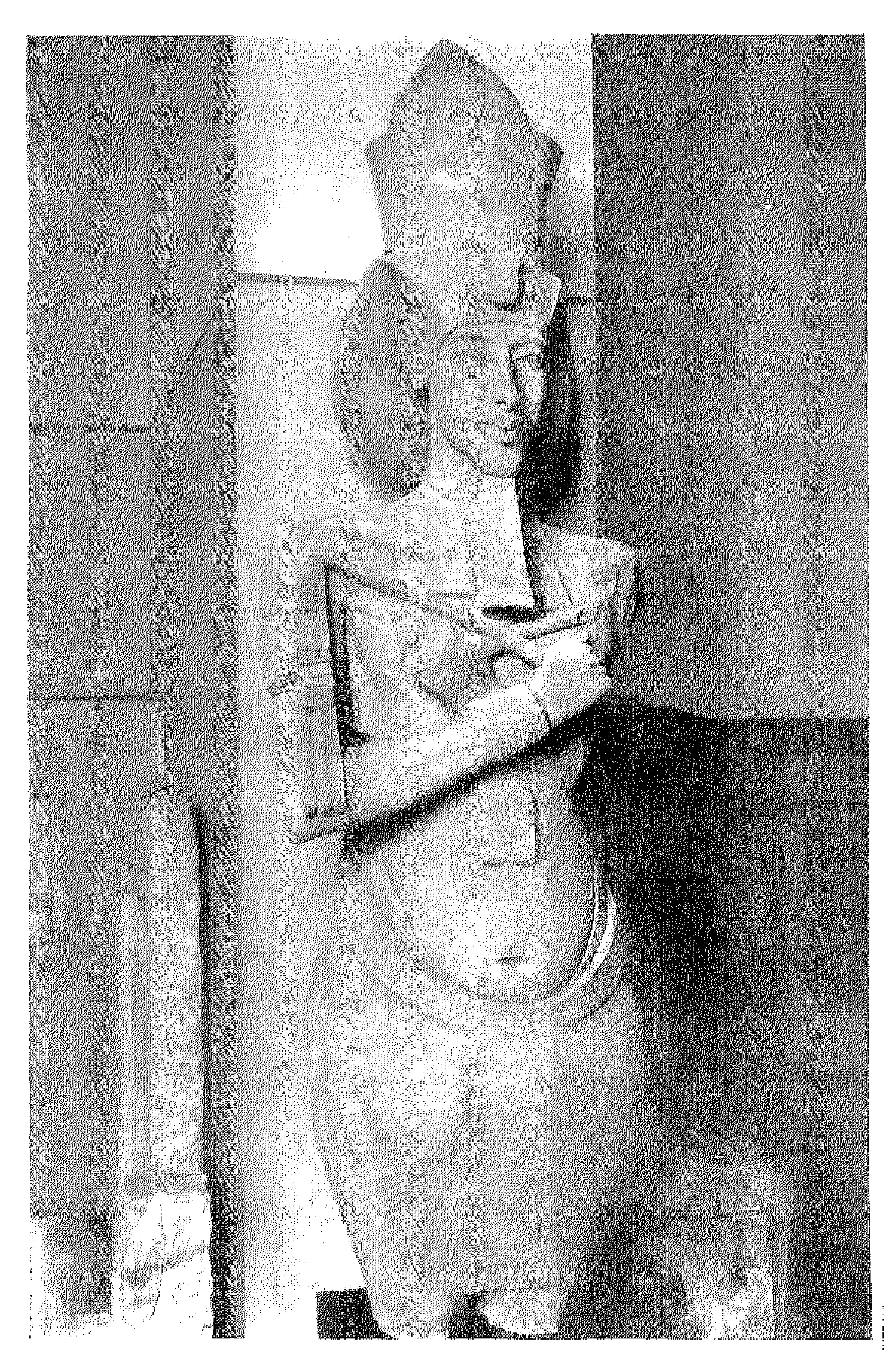
تمثال « الاله خنسو » فى هيئة توت عنخ أمون . جرانيت ــــ الكرنك ــــ الأسرة الثامنة عشرة





Statuette d'Akhnaton, calcaire (El-Amarna, XVIIIe dynastie).

تمثال صغير للملك «أخناتن» من الحجر الجيرى —— العمارنة —— الأسرة الثامنة عشرة



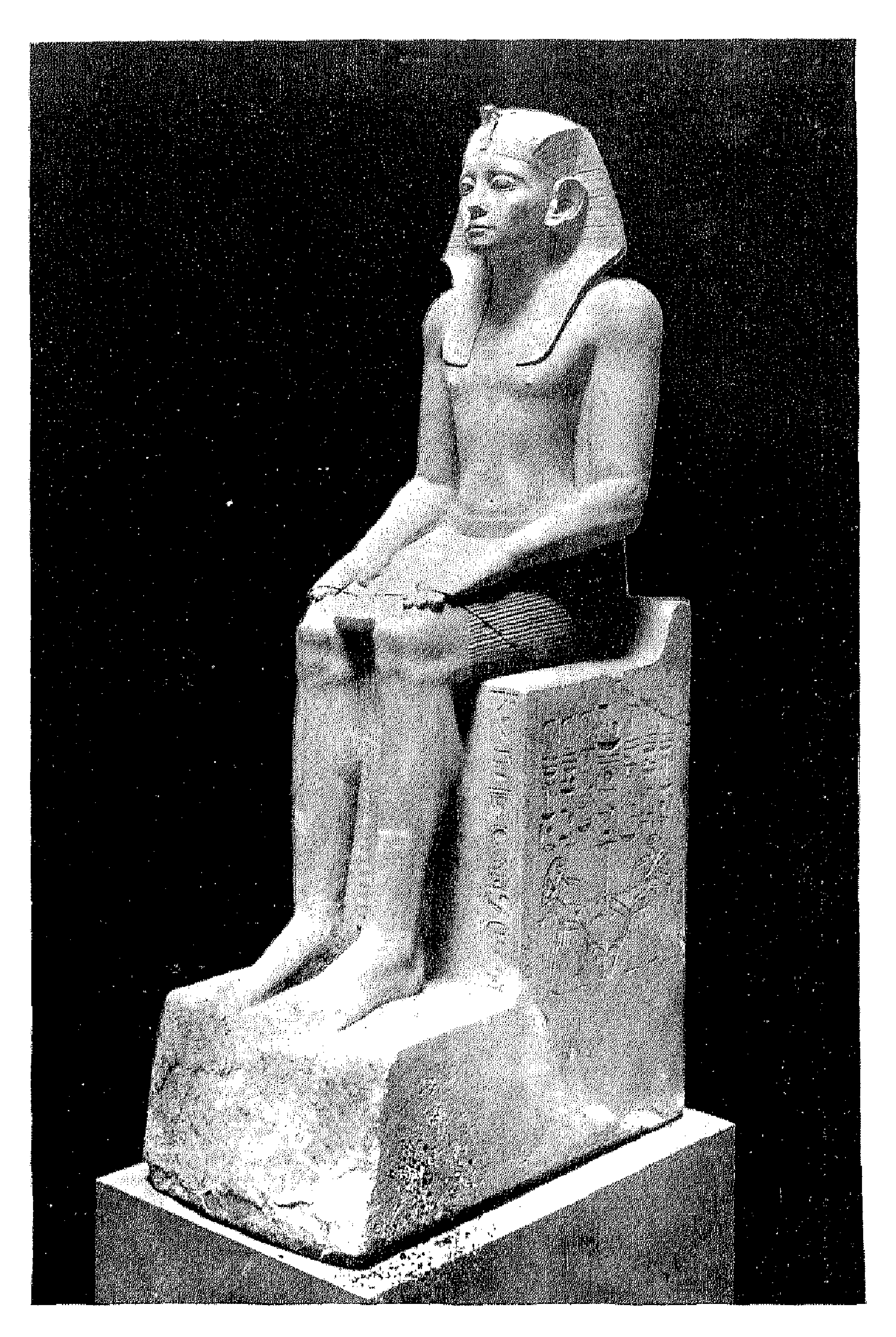
Colosse d'Akhnaton, grès (Karnak, XVIIIe dynastie).

تمثال ضخم للملك « أخناتن » من الحجر الرملي ـــ الكرنك ـــ الأسرة الثامنة عشرة



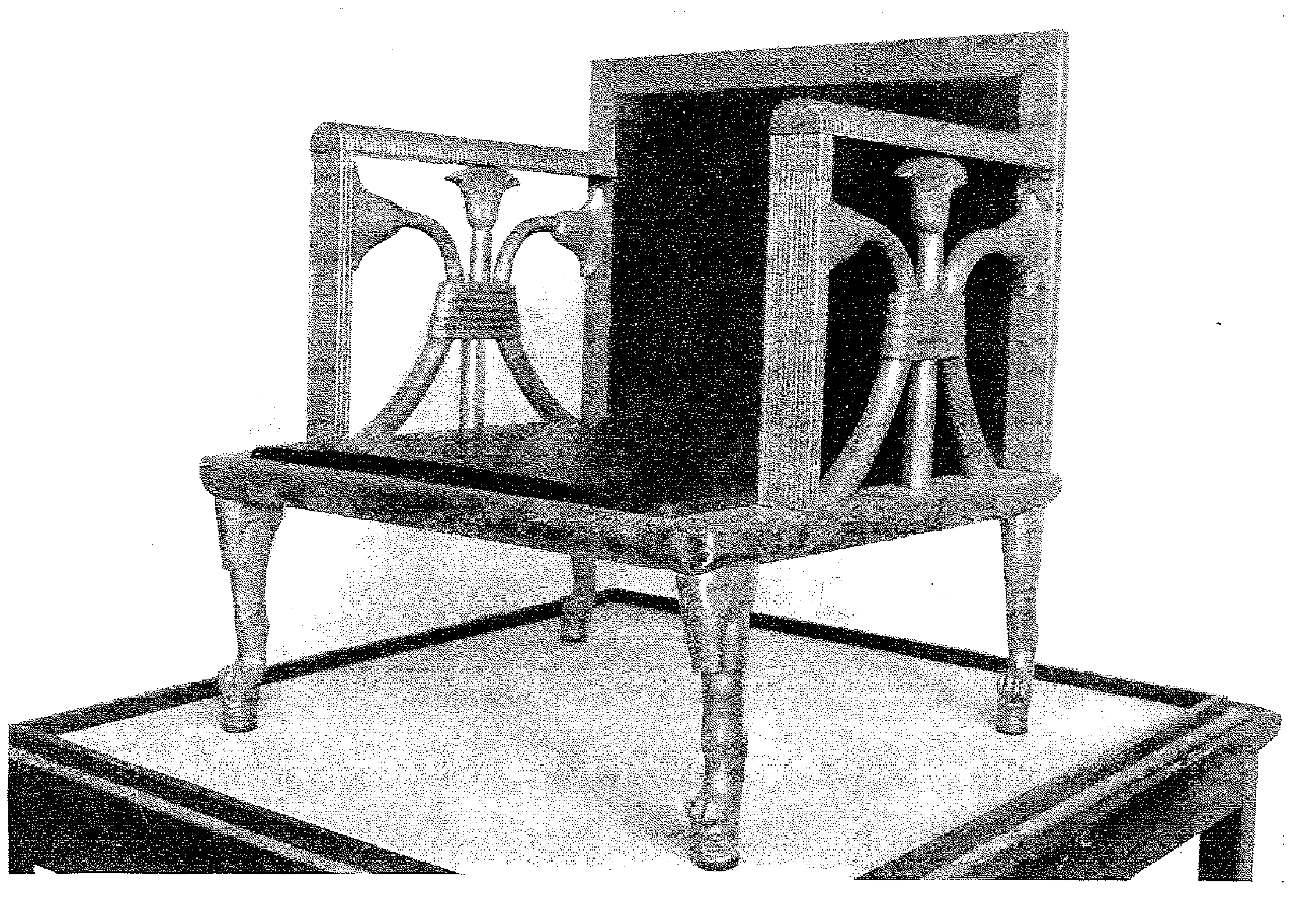
Statue de Thoutmôsis III, schiste (Karnak, XVIIIe dynastie).

تمثال «تحتمس الثالث» من الشست — الكرنك — الأسرة الثامنة عشرة



Statue d'Aménemmès III, calcaire (Hawara, XIIe dynastie).

تمثال «أمنمحيت الثالث» من الحجر الجيرى — هوارة — الأسرة الثانية عشرة



Fauteuil de Hetep-Heres, bois doré (Giza, IVe dynastie).

عرش الملكة «حتپ حرس» من الخشب المذهب — الجيزة — الأسرة الرابعة



Le Cheikh-el-Beled, bois (Saqqarah, IVe dynastie).

تمثال «شيخ البلد» من الخشب — صقارة — الأسرة الرابعة



Statue de Chéphren, diorite (Giza, IVe dynastie).

تمثال « خفرع » من حجر الديوريت — الجيزة — الأسرة الرابعة



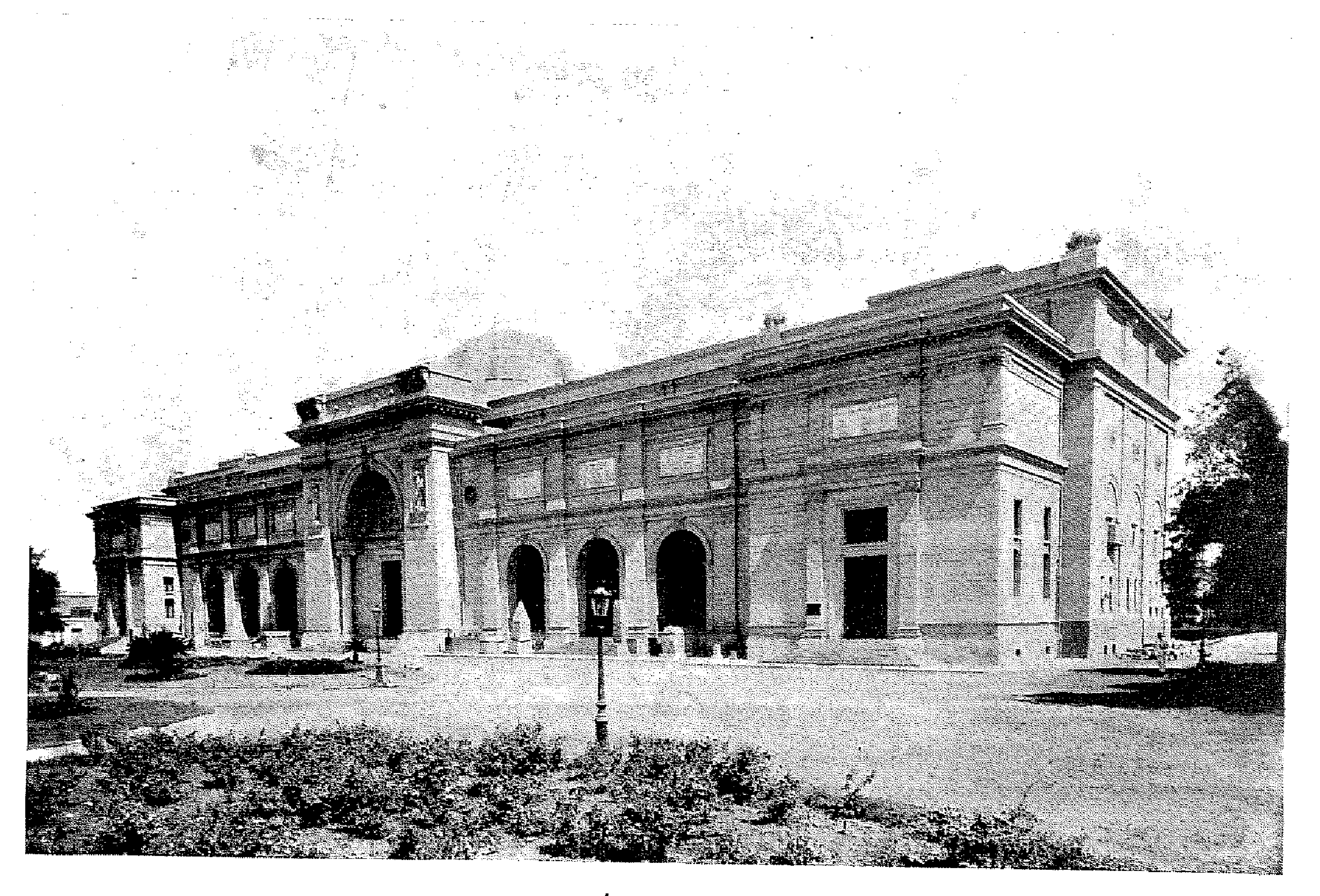
Disque de Hémaka, pierres incrustées (Saqqarah, I[re] dynastie).

قرص حماكا من الحجر المطعم — صقارة — الأسرة الأولى



Le Musée Égyptien, le grand atrium intérieur.

المتحف المصرى : الساحة الكبرى الداخلية



Le Musée Égyptien, la façade.

المتحف المصرى : الواجهة



PLANCHES

s'épanouir dans les créations du temps de Toutânkhamon.

Si l'on ne craignait pas de trop prolonger la visite, il faudrait, en reprenant le circuit interrompu dans les galeries du rez-de-chaussée, étudier, à travers les incontestables chefs-d'œuvre que l'art égyptien a produits à toutes les époques, comment l'art thébain, après Toutânkhamon, soutint sa formule jusqu'à la satiété — comment, avec la reprise d'hégémonie politique des capitales du Nord (VIII[e] siècle av. J.-C.), la mode revint par réaction aux anciennes conceptions memphites — et comment enfin, après la conquête d'Alexandre le Grand, l'Égypte hellénisée se désaffectionna progressivement de son ancien art pharaonique.

Pour reconstituer cette histoire passionnante, c'est au Musée Égyptien du Caire que les savants et les amateurs doivent venir contempler, comme pour les plus hautes époques, les pièces les plus belles et les plus significatives, rassemblées par un effort continu de quatre-vingts années de recherches et de labeur.

parmi tous les objets d'usage courant qu'il est impossible de dénombrer, mais devant lesquels on aime s'attarder, tant il s'en dégage une impression de vie, les cannes, les armes, les jeux, et jusqu'à un éventail de plumes d'autruches dont la fragilité victorieuse du temps fait sentir quelle bonne fortune inouïe la conservation intégrale d'un tel ensemble représente pour l'archéologie et pour l'histoire de l'art.

*
* *

Au sortir de l'enchantement produit par le trésor du plus raffiné des rois de la plus opulente dynastie, il est bon, pour en mieux comprendre l'enseignement, de faire un retour en arrière dans les salles du Musée.

Une visite rapide au mobilier, si simple mais aux formes si pleines, de Hetep-heres, la mère de Chéops (vers 2700 av. J.-C.), permet de mesurer l'évolution du goût égyptien en l'espace de treize siècles, d'un trône de l'époque des Pyramides (pl. VI) au fauteuil rutilant de Toutânkhamon. Sa sobriété repose du faste capiteux du jeune roi. Les objets d'art rassemblés dans la salle voisine, la grande Salle des Bijoux du Musée, montrent les jalons de cette évolution. On y admire surtout les trésors des princesses de la XII^{e} dynastie (XIX^{e} siècle av. J.-C.), découverts près des pyramides de Dahchour : si certains pectoraux et la couronne de fleurons appartiennent encore à la tradition sévère de l'Ancien Empire, d'autres pièces, comme le diadème de fines résilles d'or mouchetées de fleurettes, rompent la tradition et montrent en germe, dans les fantaisies de l'art somptuaire, le goût nouveau qui devait bouleverser l'art de la XVIII^{e} dynastie et

sur les gants, tissés selon un motif de plumage d'oiseau, et sur la tunique ornée de tapisseries, mais que le temps a irrémédiablement endommagée. Plus loin, les trois grands lits de bois doré, avec leur décoration d'animaux symboliques pour chasser les mauvais esprits pendant le sommeil, retiennent l'attention, ainsi que la multitude de coffrets et de sièges de toutes formes qui constituaient le mobilier d'un palais égyptien de cette époque. Parmi les trônes, on a beaucoup reproduit, et à juste titre, le merveilleux fauteuil en bois doré incrusté de pâtes de verre moulées (pl. XVI), dont le dossier représente Toutânkhamon à la cour d'El-Amarna, en présence de sa jeune femme, Ankhesenpaaten, qui s'approche de lui et le touche à l'épaule; parmi les coffrets, celui qui est orné de quatre compositions peintes, représentant Toutânkhamon mettant respectivement en déroute les Asiatiques, les Nègres, les lions et les gazelles du désert, dont l'exécution sur bois stuqué évoque si étrangement les miniatures persanes. Les albâtres curieusement fouillés (pl. XIV) complètent le mobilier et offrent une série des plus curieuses, bien que d'un art un peu facile : la pièce maîtresse en est un vase à fleurs en forme de piédestal (pl. XV), dont le sommet, creusé en bassin, porte en son centre une gondole à baldaquin, pagayée par une naine, à l'avant de laquelle une jeune femme rêveuse, tenant une fleur de lotus, est accroupie. Puis ce sont les statuettes en bois doré, dieux, animaux divins, effigies de Toutânkhamon lui-même, et la flottille des bateaux gréés, qui ont servi aux mystères rituels des funérailles, ainsi que le coffre portatif des huiles saintes surmonté par l'altière figure noire du chacal Anubis, assis, le museau pointé, les oreilles droites, la queue tombante. Enfin,

Le cippe voisin, en albâtre, était renfermé dans l'édicule : il est divisé à l'intérieur en quatre compartiments, dans chacun desquels on a trouvé une miniature de cercueil, incrusté de pâtes de verre et de pierres semi-précieuses, renfermant les viscères du roi enveloppés dans de la toile.

La salle des bijoux de Toutânkhamon offre la plus merveilleuse collection de joaillerie qu'il soit donné de contempler. Une seule de ses pièces ferait la gloire de n'importe quel musée du monde. On y a réuni tous les joyaux qui furent trouvés sur le corps du roi lui-même ou dans les coffrets de son équipement funéraire. Ce sont des pectoraux en or, incrustés de pâtes de verre ou de pierres semi-précieuses, de bracelets, des bagues, des poignards et jusqu'au diadème royal qui ceignait le front du souverain dans son cercueil, étroit bandeau d'or orné sur le devant d'un serpent dressé et d'une tête de vautour (les deux déesses protectrices des couronnes de l'Égypte), incrusté de cornaline, de lapis-lazuli, de malachite et de sardoine. La momie de Toutânkhamon portait au cou cinq pectoraux, deux anneaux d'or à la main gauche et treize bracelets aux avant-bras. On hésite sur ce qu'il faut le plus admirer, dans ces œuvres, de la perfection technique, qui n'a jamais été et ne sera jamais surpassée, ou de la sûreté du goût qui a su harmoniser sans heurts tant de matières et des couleurs aussi diverses. Pourtant, on sent que la plénitude de cette décoration marque l'apogée d'une esthétique, et la limite extrême au delà de laquelle elle tomberait aisément dans la confusion et la surcharge.

Le reste du mobilier funéraire de Toutânkhamon est disposé, à pleines vitrines, dans les deux longues galeries qui se coupent à angle droit. On jettera un coup d'œil curieux

nord et est du premier étage du Musée Égyptien. L'escalier qui monte des antiquités d'El-Amarna rencontre à son débouché le plus grand des quatre baldaquins de bois doré, qui, emboîtés les uns dans les autres, protégeaient le défunt contre les influences néfastes par l'efficacité de leur or et des figures qui les décorent. A l'intérieur du quatrième, se trouvait un beau sarcophage en grès cristallin orangé, avec des déesses ailées sculptés aux quatre angles. Il est resté dans la tombe de la Vallée des Rois, et Toutânkhamon y dort encore son dernier sommeil, à l'intérieur du premier de ses cercueils anthropoïdes, en bois doré. Les deux autres cercueils, contenus dans le premier, sont exposés dans la Salle des bijoux de Toutânkhamon. C'est d'abord le cercueil incrusté de pâtes de verre, qui représente le roi en Osiris, le dieu des morts auquel les rites l'assimilaient; puis un autre du même modèle, mais en or pur, pesant plus de quatre cents kilos, d'une ciselure admirable. La tête de la momie était engagée dans le merveilleux masque en or (pl. XIII) qui occupe actuellement le centre de la salle, et qui, par son réalisme, à la fois délicat et impitoyable, est le meilleur portrait du jeune roi au moment où il fut enlevé par la mort, c'est-à-dire aux environs de dix-huit ans comme l'examen de sa momie l'a révélé.

Au bout de la rangée des baldaquins, on remarque un édicule en bois de même style, trouvé dans une chambre voisine. Couronné par une frise d'uréus, il offre la particularité que les déesses symboliques qui le protègent, au lieu d'être sculptées aux angles, sont exécutées en ronde bosse devant chacune des parois qu'elles gardent de leurs bras étendus. On ne saurait rien imaginer de plus gracieux que ces figures, uniques jusqu'à présent dans l'art égyptien.

par de nouvelles expériences (pl. XII). L'apport d'El-Amarna qui, décanté et stabilisé, a donné son caractère aux œuvres artistiques de la période suivante, celle de la XIX[e] dynastie (1320-1200 av. J.-C.), est sensible dans le somptueux équipement funéraire du roi Toutânkhamon.

*
* *

Tout le monde connaît à présent l'histoire de la découverte de ce trésor, aussi fabuleux par la variété des pièces qui le composent que par leur richesse : l'archéologue Carter explorant au moyen de tranchées parallèles le fond de la Vallée des Rois, dans la nécropole thébaine, et tombant, le 4 novembre 1922, sur la première des marches conduisant à la cachette oubliée depuis plus de trois mille ans.

Cachette est bien le terme propre, car le mobilier somptueux, qui occupe à présent un quartier entier du premier étage du Musée Égyptien, était destiné à meubler, à la façon d'un palais souterrain, un de ces hypogées qui, dans la Vallée des Rois, s'enfoncent parfois à une profondeur d'une centaine de mètres dans le rocher, avec leurs corridors, leurs antichambres, leurs salles à colonnes et leurs magasins. Il est probable que l'hypogée de Toutânkhamon fut usurpé par son second successeur, Horemheb. Par un reste de déférence, celui-ci, au lieu de s'en approprier les richesses, les fit transporter et entasser discrètement dans quatre chambres de fortune, creusées à la hâte au fond de la Vallée. La porte en fut murée et l'escalier remblayé. La plus sûre protection, l'oubli, s'installa sur le trésor.

Il est maintenant exposé au complet dans toute la partie

Cour, avaient jadis créé de toutes pièces le vieil art égyptien, et dont les filiales continuaient la tradition aux abords des temples. A de grands maîtres, il commanda d'élaborer un nouvel art, avec ses thèmes et ses formules. Les masques de plâtre, les esquisses et les ébauches réunies au Musée du Caire témoignent du travail actif de la nouvelle école.

Comme les sculpteurs de l'Ancien Empire, elle reprit la tradition du modèle vivant et chercha à faire vrai. Ses œuvres pourtant différèrent profondément de celles des vieux maîtres memphites. Elles furent influencées d'abord par le type physique du roi, étrange et morbide, devenu l'idéal de beauté de cette époque, avec son crâne allongé, son cou grêle, son ventre ballonné; surtout elles visèrent délibérément à la grâce, selon les conceptions esthétiques de l'époque.

Si dans la statuaire mineure (pl. X), cet art d'El-Amarna produisit des chefs-d'œuvre d'une sincérité et d'une séduction incontestables, comme la tête d'Akhnaton léguée au Musée Égyptien par Sa Majesté le Roi Fouad Ier ou celle, en grès rouge, de la reine Néfertiti retrouvée récemment sur le site, il aboutit pour le bas-relief, et surtout pour les créations monumentales, à d'étranges résultats. Les colosses de grès provenant de Karnak (pl. IX) sont les pièces les plus caractéristiques de cet art factice, soutenu par la volonté d'un roi et disparu avec elles.

En effet, peu après la mort d'Akhnaton, Toutânkhamon, son second successeur après Smenkhérê, bien qu'élevé à El-Amarna dans la religion du Disque, rentra à Thèbes, où il restaura le culte et la puissance d'Amon. Avec lui, l'art revint à ses voies traditionnelles, en apparence au point même où il les avait quittées, en réalité assoupli et enrichi

une place privilégiée aux accessoires pittoresques et aux décorations florales. Les vêtements ont abandonné la simplicité antique et se composent désormais de drapés d'étoffes finement plissées, transparentes, souvent surchargées de parures et de bijoux. En somme, une nouvelle esthétique est née dans un monde tendu d'un décor nouveau, qui restera l'esthétique du second Empire thébain, le Nouvel Empire des historiens, jusqu'à sa disparition.

Ce fut au milieu de l'effervescence artistique d'où résulta le nouveau style que se plaça le règne de Toutânkhamon. Il eut lieu au lendemain d'une crise sans précédent dans l'histoire égyptienne, dont les témoins sont rassemblés aux abords de la Salle de la XVIII[e] dynastie : la crise religieuse et artistique d'Aménophis IV, ou Akhnaton (1370-1352 av. J.-C.).

Aménophis IV, en conflit avec le clergé d'Amon thébain, abandonna le culte d'Amon, qu'il proscrivit. Il se fit le promoteur d'une nouvelle religion, monothéiste et universelle, celle du Disque solaire. Il quitta Thèbes et fonda, aux environs d'Hermopolis, une capitale neuve sur le site actuel d'El-Amarna. Enfin, il répudia les anciennes formes d'art et il chargea les artistes de sa cour d'élaborer un nouveau style, le style amarnien.

Ce style ne fut que la consécration officielle, et comme l'apothéose, des tendances qui depuis un siècle sollicitaient les artistes à rajeunir le répertoire de la décoration pour les maisons et les objets de luxe de la vie civile. Nouveauté et recherche du pittoresque en étaient les devises. Akhnaton réunit à El-Amarna les artistes de son choix en une école identique aux anciennes écoles qui, sous l'inspiration de la

connut une nouvelle éclipse de la puissance pharaonique avec l'invation des Hyksôs, conquérants asiatiques. Ceux-ci, ayant arraché le Delta à l'obédience des souverains thébains, l'incorporèrent à un royaume englobant la Syrie du Sud, et dont la capitale fut Avaris. Sous le choc, le reste de la Vallée du Nil se morcela en principautés plus ou moins indépendantes. La guerre de libération, commencée par les princes thébains de la XVII[e] dynastie, se termina en 1580 par la prise d'Avaris, enlevée de haute lutte par Ahmôsis, le fondateur de la XVIII[e] dynastie. Alors commença pour l'Égypte cette période de conquêtes asiatiques, illustrée surtout par Thoutmôsis III (1504-1450 av. J.-C.), qui devait influencer si profondément la civilisation égyptienne dans toutes ses manifestations.

L'afflux des tributs d'or, en effet, exigés des peuples vaincus enrichit la société égyptienne dans des proportions jusqu'alors inconnues. Le luxe, devenu plus facile et presque nécessaire, engendra le raffinement et un goût prononcé pour le joli sous toutes ses formes. On s'en rend compte dès qu'on pénètre dans la dernière salle en bordure de la galerie ouest du Musée Égyptien. La statue en schiste gris de Thoutmôsis III, placée près de la porte, bien qu'elle commémore un souverain triomphant des nations étrangères symbolisées par les neuf arcs gravés qu'il foule aux pieds, montre un roi souriant dont le visage au profil énergique est tempéré à plaisir par une grâce presque féminine (pl. VIII). C'est encore la même grâce qui s'exprime, mais avec quelque morbidesse, dans la statue du dieu thébain Khonsou représenté sous les traits de Toutânkhamon (pl. XI) et dans maintes autres œuvres de la même salle. Les thèmes nouveaux qu'on y remarque font

parler une Renaissance. Les premiers pharaons thébains prirent à cœur de restaurer le pays dans tous les domaines — politique, littéraire, artistique — en ayant devant les yeux comme idéal la grandeur disparue de l'Empire memphite. Ainsi, en Occident, les hommes politiques du haut moyen âge vécurent dans le rêve de ressusciter l'Empire romain. En Égypte la résurrection s'accomplit. Seulement, en ce qui concerne l'art, pour retrouver dans leur pureté les traditions de l'Ancien Empire, les artistes royaux élaborèrent, sur les chefs-d'œuvre qu'ils en choisirent, des règles et des canons qui leur tinrent lieu de l'observation du modèle vivant, et qui valurent à leurs créations une tenue toujours élégante, mais en général froide et académique. L'art de ce premier Empire thébain, ou Moyen Empire, est à proprement parler une calligraphie des formes. Pourtant dans le rendu des physionomies, le vieux génie observateur de la race continua, quand il lui fallut faire des portraits, à exercer son sens accusé du réalisme. L'idéal de beauté toutefois avait changé avec les temps, depuis l'âge des Pyramides. Les rois de la XII[e] dynastie, en particulier, légistes et réformateurs, offraient sur leur visage (pl. VII), et mirent à la mode, des traits tendus reflétant la dure détermination de se vaincre eux-mêmes et de vaincre les autres par raison d'État. Telles les diverses statues de Sésostris III exposées au Musée du Caire, et surtout l'Aménemmès III de granit provenant de la cachette de Karnak. Par contre, d'autres œuvres trouvées en Basse-Égypte, comme la série des Sésostris I de Licht qui occupent le centre de la salle, conservent encore la tradition du calme souriant de la sculpture memphite.

A la fin du XVIII[e] siècle avant notre ère, l'histoire de l'Égypte

qui le font paraître si dissemblable à lui-même. D'autres sculptures enfin reproduisent les domestiques au service de leur maître, les cuisiniers, les brasseurs, les pâtissiers, les porteurs de sandales. Elles montrent toutes avec quelle franchise l'art de l'Ancien Empire imprégnait de réalisme ses manifestations les plus modestes.

Ces statues, et bien d'autres encore, sont disposées dans un décor de stèles de bas-reliefs, d'accessoires de culte funéraires provenant des grandes nécropoles de Saqqara et de Giza. Un panneau peint du début de la IVe dynastie, celui des fameuses «Oies de Meidoum», montre que la peinture de l'époque, dont les témoins sont rares parce qu'ils étaient trop fragiles, offrait les mêmes qualités de sobre stylisation et de réalisme aigu que les œuvres sculpturales.

La monarchie centralisée de l'Ancien Empire sombra, vers 2300, dans une anarchie féodale. L'impulsion unique qui, pendant sept siècles, avait animé l'art égyptien de la première période et lui avait conféré son caractère de grandeur et d'unité absolue, venant à cesser avec les ressources royales dont cette centralisation apportait le bénéfice, l'art de cette époque intermédiaire ne fut plus qu'une répétition mécanique, sans inspiration et sans talent, de celui de l'époque précédonte. Car ce fut toujours d'en haut que l'art, dans l'ancienne Égypte, reçut son impulsion et ses moyens, comme du reste dans toutes les monarchies, fortement socialisées, de l'antique Orient.

Lorsque, avec les XIe et XIIe dynasties (2160-1785 av. J.-C.), la puissance pharaonique fut restaurée au profit de maisons royales dont la capitale fut désormais Thèbes, l'art égyptien connut un nouvel âge d'or. Ce fut à proprement

la plus forte, de l'art égyptien. Les différents types iconographiques se concrétisèrent alors en des réalisations pleines de sève, d'une stylisation vigoureuse mais qui ne perdit jamais le contact, pour les œuvres majeures, avec le modèle vivant, et dont l'idéal semble avoir été celui d'une puissance sereine, assez sûre d'elle-même pour s'exprimer avec la plus parfaite simplicité. Tel est le caractère psychologique de toutes les productions de cette époque, qui est celle des grandes Pyramides de Giza.

Le chef-d'œuvre de l'art de l'Ancien Empire, et peut-être de tout l'art égyptien, est le Chéphren en diorite (pl. IV), trouvé par Mariette en 1858 dans le Temple du Sphinx, au fond d'un puits où il avait été précipité. C'est de profil que cette statue, comme en général toutes les statues égyptiennes, prend sa véritable valeur, car c'est sous cet angle que l'artiste l'a conçue et réalisée. Cette image au visage altier sans cesser d'être humain, dépourvue d'insignes royaux et pourtant d'une majesté surnaturelle, donne la mesure des possibilités de l'art de cette première époque.

Autour d'elle se groupent, dans les vestibules et les salles adjacentes, les œuvres de cette période, qui participent au même esprit. Certaines sont des statues royales, comme les groupes en schiste de Mycérinus entre les déesses, plus prosaïques, mais non moins puissants. D'autres immortalisent avec la même simplicité directe les grands de la Cour d'alors : le «Cheikh el-Beled» en bois (pl. V), dont le nom est un hommage à sa bonhomie saisissante; le Scribe accroupi de Saqqara, si subtilement dédaigneux et méfiant; le général Rahotep et sa femme Nefret, encore enluminés à neuf de leurs couleurs vives; le grave Ti; Ranefer dans ses deux costumes

puisqu'on sait, en principe, où et comment elles ont été recueillies.

Les débuts en furent plus que modestes. Ce fut Mariette Pacha qui, en 1858, réunit le premier noyau de la collection actuelle dans des bureaux abandonnés par une Compagnie de navigation, sis au bord du Nil, à Boulac. Ce local, agrandi, devint en 1863 le Musée de Boulac, qui subsista jusqu'en 1891. A cette époque les collections, augmentées d'année en année, furent transférées dans le Palais d'Ismaïl à Giza, où elles restèrent jusqu'en 1902. Le Musée actuel (pl. I), achevé à cette date, est l'œuvre d'un architecte français, Marcel Dourgnon.

Dans les vastes galeries de son rez-de-chaussée et dans son atrium central (pl. II), on a groupé, suivant l'ordre chronologique, les monuments lapidaires qui requièrent une présentation architecturale, des origines (3300 av. J.-C.) à la conquête arabe. Les objets mobiliers ou funéraires, les bijoux et en général tout ce qui ressortit aux arts mineurs est réparti dans les salles du premier étage, par catégories.

*
* *

En tournant à gauche, dès l'entrée, le visiteur aborde directement les monuments de la première grande période de l'âge pharaonique, l'Ancien Empire (III^e^-VI^e^ dynasties, 3000-2300 av. J.-C.), dont Memphis fut la capitale. Ce fut, après les tâtonnements de l'époque précédente — celle des rois thinites (I^re^-II^e^ dynasties, 3300-3000 av. J.-C.), dont les rares monuments (cf. pl. III) sont exposés dans une salle du premier étage — une époque de maturité, la plus belle, en tout cas

LE MUSÉE ÉGYPTIEN.

Le Musée Égyptien du Caire est, comme il faut s'y attendre, le premier des musées égyptologiques.

D'autres collections d'antiquités égyptiennes, rassemblées au siècle dernier et depuis lors en voie de développement, sont justement réputées, comme celles du Louvre, du British Museum, du Metropolitan Museum, ainsi que des Musées de Leide, de Turin, de Berlin, de Chicago ou de Florence. Elles répandent puissamment dans le monde entier le prestige de l'art égyptien antique. Mais aucune ne peut rivaliser, même de loin, avec notre grande collection nationale. Celle-ci est comme une grande ville, hors de laquelle il ne serait que des villages.

Cette prééminence du Musée Égyptien du Caire a été assurée, et continue à l'être, par son mode d'enrichissement, absolument unique. Alors que les autres musées doivent, pour se développer, avoir recours au système onéreux, et souvent précaire, des achats, le Musée du Caire recueille automatiquement et sans arrêt le meilleur de toutes les fouilles pratiquées en Égypte tant par les soins de l'État que par les institutions scientifiques étrangères. Celles-ci en effet apportent au Musée le fruit de leurs travaux. Le Musée retient et fait passer dans ses collections tout ce qui peut l'enrichir au point de vue artistique ou documentaire. Il ne permet l'exportation que de ce qui ne l'intéresse point. Ainsi s'est constituée cette gigantesque collection dont toutes les pièces (encore un fait unique dans les musées) ont leur pleine valeur archéologique

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

LE MUSÉE ÉGYPTIEN

PAR

ÉTIENNE DRIOTON

SOUVENIR

DE LA VISITE DE SON ALTESSE IMPÉRIALE

LE PRINCE HÉRITIER D'IRAN

LE 6 MARS 1939

Tirage à 150 exemplaires
sur papier pur fil Lafuma

N° [illegible]

IMPRIMÉ SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE DE L'INSTITUT
FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE AU CAIRE, 1939

SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

LE MUSÉE ÉGYPTIEN

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

LE MUSÉE ÉGYPTIEN

PAR

ÉTIENNE DRIOTON

SOUVENIR

VISITE DE SON ALTESSE IMPÉRIALE

E PRINCE HÉRITIER D'IRAN

LE 6 MARS 1939